

Jacek Popiel
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Teatralne zmagania z Wyspiańskim w dwudziestoleciu międzywojennym

O twórczości teatralnej Stanisława Wyspiańskiego wielokrotnie pisano jako o kłopotliwym dla polskiego teatru darze wielkości, z którą artyści kolejnych pokoleń nie potrafią sobie poradzić. A z ludźmi teatru często jest tak, że w sytuacji artystycznej bezradności odpowiedzialnością pragną obarczyć zewnętrzne okoliczności, publiczność, krytykę teatralną... W ostateczności winę można nie po raz pierwszy w historii teatru zrzucić na samego Wyspiańskiego i powiedzieć o jego mętnym języku, nijak nie przystającym do świata współczesnego, o błędach konstrukcyjnych tekstu, nieaktualności głoszonych idei itd. Owe problemy z recepcją tej twórczości były już za życia samego twórcy i w pierwszych latach po jego śmierci. Szczególnie odczuwano to w epoce dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to odzyskana niepodległość wręcz zobowiązywała do wreszcie pełnego, niczym już nieskrępowanego, zinterpretowania dzieł autora *Wyzwolenia*. W kolejnych epokach było lepiej lub gorzej i niech ilość wystawianych dzieł nie będzie mylącym tropem. Rzadko bowiem w teatrze za ilością idzie jakość dokonań artystycznych.

W tej mojej krótkiej wypowiedzi chciałbym skupić się na wybranych problemach recepcji Wyspiańskiego w epoce II Rzeczypospolitej¹. Jej bohaterem będzie właściwie czas, upływ czasu, który w sposób częstokroć okrutny obszedł się ze sztukami decydującymi o randze dramatu w kulturze Młodej Polski. Z niedowierzaniem przyjmujemy dziś fakt, że w dwudziestoleciu upływ czasu najkorzystniej wpłynął na losy dramaturgii... Michała Bałuckiego, twórcy, który w roku prapremiery *Wesela* na krakowskich Plantach samobójczym strzałem zakończył swe życie.

Bałucki starzeje się bardzo sympatycznie – pisał w jednej z recenzji Boy-Żeleński – owszem, zyskuje nawet z wiekiem; można go posłuchać z przyjem-

¹ Zob. m.in. Stanisław Wyspiański. *Monografia bibliograficzna*, oprac. M. Stokowa, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 15, vol. III–IV: *Teatr Wyspiańskiego*, Kraków 1968; R. Taborski, *Dramaty Stanisława Wyspiańskiego na scenie do 1939 roku*, Warszawa 1994.

nością i dziś, podczas gdy wiele utworów, w imię których spychano w ostatnich [...] latach Bałuckiego ze sceny, byłoby dziś nie do strawienia².

Mimo tych nie w pełni zrozumiałych zmian w upodobaniach teatralnej publiczności w międzywojennej recepcji młodopolskiego dramatu pozycję centralną zajmowała osoba i dzieło Stanisława Wyspiańskiego. Ale ten stosunek dwudziestolecia do autora *Wesela* była bardzo złożony. Z jednej strony, można mówić o nabożnym, wręcz kultowym traktowaniu Wyspiańskiego, który w świadomości epoki był kimś więcej niż tylko kolejnym narodowym wieszczem. Znane są wyznania Leona Schillera, najwybitniejszego reżysera tamtej epoki, że nie rozstaje się z portretem Wyspiańskiego, opowieści Erwina Axera o mieszkaniu Schillera, w którym autoportret Wyspiańskiego wisiał nad łóżkiem obok Matki Boskiej Ostrobramskiej, czy opowieść Tymona Terleckiego, jak to w 1937 roku na spotkaniu zorganizowanym w rocznicę śmierci poety Schiller czytał wiersz *Teatr mój widzę ogromny* z przejęciem, z jakim czyta się *Ewangelię*. Z drugiej strony, obserwujemy obojętność, przejawy braku zrozumienia – zarówno dla strony ideowej, jak i artystycznej twórczości Wyspiańskiego. Ileż razy w dwudziestolecie pisano, że

[...] dzieła Wyspiańskiego utraciły swą aktualność, że omawiają zagadnienia nieżywotne, że cmentarnym rzekomo charakterem odbiegają daleko od pogodnych nastrojów współczesności, że skutkiem wskrzeszenia życia państwowego nie odpowiadają już potrzebom duszy polskiej³.

Działalność publicystyczno-teatralna Leona Schillera przesądziła, że za najdońsze teatralne dokonanie Młodej Polski uznano odkrycie, przede wszystkim za sprawą Wyspiańskiego, idei teatru monumentalnego, Teatru Ogromnego jako właściwości narodowego dramatu i teatru. Wyspiański jako prawdziwy artysta teatru stał się pierwszym budowniczym polskiego teatru monumentalnego, realizatorem testamentu Adama Mickiewicza, zawartego w *Lekcji XVI*.

Widziano w Wyspiańskim najbardziej twórczego kontynuatora wielkiego dramatu polskiego i jego tradycji i „pierwszego prawodawcę nowoczesnego teatru polskiego, nie zmuszonego jak Mickiewicz do przebywania w bezcielesnym świecie idei, ale praktycznie urzeczywistniającego swe pomysły i zamierzenia”. Inspiracją były nie tylko same dramaty i ich młodopolskie inscenizacje. (Znamienne jednak, że monumentalną technikę dostrzegano przede wszystkim w *Achilleis*, *Akropolis*, *Nocy listopadowej*, *Legionie*, dziełach, które nie ujrzały desek scenicznych za życia poety). Wielkim wyzwaniem dla twórców stało się *Studium o Hamlecie* oraz projekt-marzenie o „teatrze greckim” na Wawelu, „z czarującym widokiem na okolicę, Tatry i Babią Górę... z 700 siedzeniami, wykutymi w skale”. Jakże wielką karierę zrobiło liryczne wyznanie dramaturga:

² T. Żeleński(Boy), *Batucki – „Bajki”*, [w:] idem, *Pisma*. T. XX, Warszawa 1963, s. 136. Zob. J. Popiel, *Dramat młodopolski z perspektywy dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*. Studia pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.

³ O. Ortwin, *Misterium życia i śmierci u Wyspiańskiego*, [w:] idem, *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, Warszawa 1969, s. 228.

Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny.

Teatr monumentalny Wyspiańskiego odczytywano jako teatr poety, inscenizatora i reżysera. Miał to być teatr wielkiego wizjonera a zarazem prawdziwego praktyka sceny, odrzucającego iluzjonizm i aktorstwo oparte na realistyczno-naturalistycznym psychologizmie.

Idea Wyspiańskiego przyświecała kilku głośnym widowiskom plenerowym: *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego na Wawelu (1923, reż. Teofil Trzciniński), *Księżu Niezłomnemu* Calderona-Słowackiego (1926, reż. Juliusz Osterwa). „Wszędzie w ten wieczór wawelski – pisał Władysław Zawistowski o inscenizacji *Odprawy* – czuło się wzlatujący nad teatrem duch Wyspiańskiego. Czuło się zmysłowy kształt jego marzeń o polskim teatrze”⁴.

W międzywojennej recepcji Wyspiańskiego nie da się jednak ukryć faktu, iż nawet najwybitniejsi twórcy traktowali autora *Wesela* w sposób instrumentalny, dostrzegając w jego dziele argumenty wspierające własne idee. Był więc Wyspiański

[...] żywym wcieleniem utopii E.G. Craiga o artyście teatru, [...] tym jedynym poetą teatru, zdolnym swą myśl w dziele teatralnym sposobami czysto teatralnymi wyrazić, umiejącym zwyrodniały teatr dzisiejszy na dzieło swoje, na dzieło jednolite przerobić⁵.

Dwudziestolecie odkryło, że Wyspiański był nie tylko prekursorem polskiego, jeśli nie europejskiego ekspresjonizmu, ale i prekursorem „Teatru Walczącego”, teatru politycznego. Leon Schiller uważał, że Wyspiański „wyprzedził teatr Piscatora i wszystkie wysiłki organizowania w Europie teatru socjalnego”⁶. W znanej wypowiedzi Wilama Horzycy *Marinetti a Wyspiański* autor *Wesela* okazał się także pierwszy futurystą⁷. Trudno również nie odnotować faktu, że Eugeniusz Poreda, inscenizując w 1932 roku *Daniela*, dostrzegł w dziele Wyspiańskiego zapowiedź sceny kolistej⁸.

Przywołałem tutaj tylko kilka odczytań twórczości autora *Wyzwolenia*, by uzmysłowić jeden podstawowy fakt: w dwudziestoleciu Wyspiański stanowił twórcze wyzwanie dla większości nowych prądów, kierunków w sztuce teatralnej. Jak pogodzić tę sytuację ze spostrzeżeniem, że teatr dwudziestolecia nie potrafił jednak znaleźć wła-

⁴ W. Zawistowski, „*Odprawa posłów greckich*” na Wawelu, [w:] idem, *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*, Warszawa 1971, s. 186.

⁵ L. Schiller, *Drogowskazy teatru krakowskiego*, [w:] idem, *Na progu nowego teatru 1908–1924*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978, s. 166.

⁶ L. Schiller, *Teatr ogromny*, [w:] idem, *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1983, s. 343.

⁷ W. Horzyca, *Marinetti a Wyspiański*, „Scena Lwowska” 1933, numer specjalny poświęcony światowej prapremierze *Jeńców* Marinettiego w Teatrze Wielkim we Lwowie (11 III 1933, reż. W. Radulski).

⁸ Zob. B. Frankowska, „*Golem*” na arenie i „*Daniel*” w teatrze kolistym, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 3/4.

ściwego klucza inscenizacyjnego dla dramaturgii Wyspiańskiego. Wybitni reżyserzy epoki z dużymi oporami przyjmowali obowiązek wystawienia dzieł autora *Wyzwolenia*. Dlaczego? Może nazbyt zniechęcały ich ciągłe próby upolitycznienia Wyspiańskiego, wykorzystywania tej twórczości dla doraźnych celów różnych ugrupowań politycznych. To odrębny i na pewno ważny aspekt międzywojennej recepcji Wyspiańskiego. Szczególnie istotny wówczas, kiedy przywołuje się kolejne rocznice urodzin czy śmierci autora *Wyzwolenia*. Apogeum upolitycznienia osoby Wyspiańskiego przypadło na rok 1932, wykorzystany nie tylko – jak się powszechnie sądzi – przez sanację dla własnych celów politycznych. 25-lecie śmierci dramaturga przerodziło się w swoisty spór ideologiczny o spadek po Wyspiańskim. Zwolennikom Piłsudskiego bliska była nie tylko wymowa *Wyzwolenia*.

Wróżby *Wyzwolenia* – pisał Kazimierz Wierzyński – i jego tajemnic wyjaśnił Józef Piłsudski. Wyspiański mówił o tym, co Piłsudski wykonał. Po poezji, znienawidzonej i zabitej przez Konrada, nadszedł czyn i działanie Wodza, błogosławione dla narodu⁹.

W świadomości polityków złoty róg zagrał melodią patriotycznej pobudki dzięki odnalezieniu tego instrumentu-symbolu przez legionistów. W artystycznych wizjach wielu twórców złoty róg „jawi się niczym atrybut uwielbianego Marszałka”. „Na pewien paradoks zakrawa fakt, iż twórczość demistyfikatora polskich mitów stała się dla poezji patriotycznej mitotwórczą skarbnicą”¹⁰.

Wspominając uwarunkowania decydujące o losach teatralnych dramatów Wyspiańskiego trzeba wyraźnie zaznaczyć, że artyści międzywojennej epoki niezwykle mocno odczuwali zniewolenie powszechnej świadomości motywami-symbolami wywiedzionymi z dramaturgii Wyspiańskiego, tak obficie wykorzystanymi przez twórców okolicznościowej, legionowej poezji, szerszej patriotycznej poezji z okresu pierwszej wojny światowej i XX-lecia międzywojennego. Eugeniusz Kucharski, historyk literatury, interpretując w 1932 roku symbolikę *Wesela*, ironicznie notował:

Widziano w złotym rogu jakiś święty, przez pierwszego „wieszczka” ginącej, szlacheckiej Polski przekazany talizman duchowy, mający utrzymać w narodzie żywą wiarę w odrodzenie państwowe. [...] Można powiedzieć, że niemal co drugi Polak – inteligent paradował z tymi, przez poezję przyprawionymi rogami. Był poetycznym rogiem¹¹.

Jan Lechoń, twórca *Karmazynowego poematu*, już z pewnej perspektywy pisał o Wyspiańskim:

⁹ K. Wierzyński, „Wyzwolenie” Stanisława Wyspiańskiego, [w:] *Wrażenia teatralne. Recenzje z lat 1932–1939*, oprac. Halina i Marek Waszkielowie, Warszawa 1987, s. 202.

¹⁰ M. Sadlik, *Stanisław Wyspiański jako patron dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Literatura – Kulturoznawstwo – Uniwersytet. Księga ofiarowana Franciszkowi Zięce w 65 rocznicę urodzin*, pod red. B. Doparta, J. Popiela, M. Stali, Kraków 2005, s. 261.

¹¹ E. Kucharski, *Wernyhora i złoty róg – interpretacja symbolów „Wesela”*, „Przegląd Współczesny” 1932, t. 43, nr 128, s. 322–323.

Był wielkim burzycielem mitów i zarazem twórcą mitów potężnych, które by wołały do ciągłego wysiłku [...]. *Wesele* jest jakby wołaniem o ten mit nowy, lepszy [...]¹².

Magdalena Sadlik w artykule – *Stanisław Wyspiański jako patron dwudziestolecia międzywojennego* po przebadaniu różnych źródeł z epoki stwierdziła, że „w wolnej Polsce S. Wyspiańskiego postrzegano nie tylko jako proroka, ale też i godnego następcę Tyrteusza, którego słowo nabrało mocy sprawczej i potrafiło zmobilizować naród do walki”¹³. Wyspiański zdetronizował Adama Mickiewicza jako narodowego wieszca. Autor *Dziadów* był przewodnikiem w latach niewoli, autor *Wesela* stał się patronem niepodległej Rzeczypospolitej. Wspomniane już obchody 25-lecia śmierci pisarza stały się niemal narodowym świętem. Dziesiątki, jeśli nie setki napisanych wówczas okolicznościowych wierszy, artykułów, setki akademii ku czci twórcy *Wyzwolenia*, realizowanych w „podniosłym, patetycznym, inspirowanym romantyczną metaforą stylu”, z dzisiejszej perspektywy „razi swoim zamiłowaniem do afektu i nadmierną egzaltacją”. Wyspiański jest w tych rocznicowych dniach ukazany jako „Wskrzesciciel wielkiej narodowej przeszłości, jako Król-Duch, który »uderzając w Noc Zmartwychwstania, w swą złotą lirę«” dał narodowi moc, jego głos zabrzmiał z siłą Zygmunтового dzwonu¹⁴. W wypowiedziach krakowskich czy lwowskich artystów pojawiają się pytania, czy przy wspomnianych zewnętrznych obciążeniach można zdobyć się na twórcze odczytanie sztuk tego wybitnego krakowskiego dramaturga.

Po przestudiowaniu świadectw teatralnych epoki rodzi się pytanie, czy artyści teatru uformowani przez kulturę Młodej Polski, uczestnicy prapremierowych scenicznych zmagania z utworami Wyspiańskiego mogli zdobyć się na twórcze odczytanie dzieł autora *Wesela*? Najprostsza odpowiedź brzmi – oczywiście, że mogli. Musieliby jednak uwolnić się od ciężenia tradycji określanej jako „styl Wyspiańskiego”. Nie było to łatwe. W teatrze krakowskim, najbardziej powołanym do tego zadania, coraz bardziej utrudniała pracę artystyczną tradycja minionych przedstawień (z lat 1901–1907), której nie potrafiono ani twórczo kontynuować, ani przewyciężyć. Dwudziestolecie ugruntowało bowiem przekonanie, że prapremiery *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Bolesława Śmiałego* oraz inscenizacja Mickiewiczowskich *Dziadów* stanowią wzorzec dla przyszłych realizatorów dzieł Wyspiańskiego i polskich romantyków. Co więcej, nie w pełni zdawano sobie sprawę z tego, na czym właściwie polega „styl Wyspiańskiego”. Ale ów brak rozeznania w kształtach scenicznych „oryginału” – dzieł wystawianych z udziałem samego artysty – bynajmniej nie zniechęcał do budowania na deskach scenicznych – „muzeum teatralnego”. Trzeba było przeżyć gorycz porażki artystycznej kilku rekonstrukcji „oryginału”, żeby uwierzyć, że archeologia w teatrze rzadko prowadzi do sukcesu artystycznego. Ów proces zmagania się z tradycją w sposób interesujący ilustrują dwa krakowskie przedstawienia z drugiej połowy lat trzydziestych. W 1937 r. Karol Frycz w Teatrze im. J. Słowackiego wystawił *Bolesława*

¹² J. Lechoń, *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993, s. 57.

¹³ M. Sadlik, *Stanisław Wyspiański jako patron...*, op. cit., s. 262.

¹⁴ Ibidem, s. 265.

Śmiałego (Tadeusz Burnatowicz – Stanisław, Wacław Nowakowski – Bolesław i Władysław Woźnik – Rapsod), z wyraźnym uszanowaniem legendarnej inscenizacji Wyspiańskiego. Inszenizacja spotkała się z bardzo zróżnicowanym odbiorem, obok zachwyty i uznania pojawiły się w Krakowie, żyjącym historią, ale i próbującym się również spod ciężaru historii uwolnić, bardzo krytyczne głosy, dzisiaj powiedzielibyśmy – młodej krytyki. Kazimierz Wyka w 1938 roku napisał: „Nie widziałem równie martwego i drewnianego przedstawienia¹⁵”. Drugie wspomniane przedstawienie to inscenizacja *Wyzwolenia* w teatrzyku „Cricot” – scenie plastyków przy ul. Łobzowskiej (opracowanie tekstu – Adam Polewka i Władysław Woźnik, reżyseria – Woźnik, inscenizacja: Józef Jarema). Tadeusz Cybulski przed spektaklem wyjaśniał publiczności: „[...] nasza rewizja artystyczna jest protestem przeciw pustce patosu w podawaniu słowa tego rzekomo narodowego misterium, przeciw *Wyzwoleniu* z nadętym aktorstwem, dudniącym niezrozumianą lub fałszywie pojmowaną treścią aktorskich kwestii, padających – czy wałęsających się na scenie w kostiumach bez plastycznego wyrazu pośród szmacianych imitacji kolumn i pomników wawelskiej katedry¹⁶”. Trudno przewidzieć jaką formę przypisałiby artyści kolejnym etapom „dialogu” tradycji inscenizacyjnej z awangardowym myśleniem o dziełach naszych klasyków. Wybuch wojny w sposób gwałtowny przerwał ten zapewne interesujący spór.

Teatry warszawskie miały jeszcze większe niż zespoły artystyczne Krakowa, Lwowa czy Wilna, opory w podejmowaniu trudu wystawienia sztuk Wyspiańskiego. Schiller analizując stosunek scen warszawskich do dzieł autora *Wesela* ironicznie zapytywał:

Czy Warszawka Weysenhoffów i Rabskich nie uważała go za poetę regionalnego, nie umiejącego wyjść poza Wawel i Krakówkę? Czy Warszawa przebudzona nie wolała patriotycznych sztuczek naszych *scriptorum minorum*?¹⁷.

Dwudziestolecie posiadając niepowtarzalny potencjał aktorski, reżyserski i scenograficzny, dwudziestolecie Schillera, Osterwy, Horzycy, Zelwerowicza, Solskiego, Wysockiej, Solskiej, Jaracza, braci Pronaszków, Drabika w sumie niewiele wniosło do tradycji inscenizacyjnej Wyspiańskiego. Tak naprawdę Wyspiański pojawiał się w latach kolejnych rocznic śmierci pisarza z poczucia obowiązku wobec wieszczki, którego się czci, ale z rzadka czyta i wystawia. Ponadto Wyspiański, szczególnie *Wesele* i *Wyzwolenie*, stanowił element artystyczny wzbogacający narodowe rocznice (odzyskania niepodległości, rocznicy powstania listopadowego, imieniny, a później rocznice śmierci marszałka Piłsudskiego) czy uroczystości otwarcia (bądź rocznicy otwarcia) teatru. Z bólem można stwierdzić, że ten twórca tak dogłębnie obnażający polskie mity i narodowe przypadłości, w tym także przypadłości polskiej kultury, począł podzielać losy *Krakowiaków i Górali* Wojciecha Bogusławskiego, utworu, który bez większego ryzyka można wystawić dla „honoru domu”.

¹⁵ Zob. K. Wyka, „*Wyzwolenie*” w *kawiarni*, „Gazeta Polska” 22 marca 1938.

¹⁶ Zob. J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot(I)*, Kraków, 2008, s. 1008–113.

¹⁷ L. Schiller, *Teatr ogromny...*, op. cit., s. 322–333.

Można przypuszczać, że, z jednej strony, ów „nabożny” stosunek do twórcy *Wyzwolenia*, z drugiej, nachalne szukania w tej twórczości klucza politycznego było jedną z przyczyn, dla których Schiller – prawdziwy realizator idei teatru monumentalnego okazał się niezbyt udanym inscenizatorem sztuk Wyspiańskiego. Już sama liczba tych realizacji jest wielce znacząca. W bogatym dorobku reżyserskim Schillera Wyspiański pojawił się zaledwie czterokrotnie, w tym dwukrotnie w przedstawieniach, których nie można uznać za w pełni samodzielne próby zmierzenia się reżysera z dramaturgią poety. Trudno przecież większe znaczenie przypisywać inscenizacji pierwszej sceny *Nocy listopadowej* pokazanej w ramach okolicznościowego widowiska *Witaj jutrzeńko swobody* dla uczczenia dziesięciolecia odzyskanej niepodległości (Warszawa, Teatr Polski, 10 XI 1928). Również inscenizacja *Wyzwolenia*, przygotowana pospiesznie „ku uczczeniu pamięci marszałka Piłsudskiego” wspólnie z Osterwą, pomimo niewątpliwych walorów artystycznych nie była dziełem w pełni skończonym. Prawdziwym wydarzeniem artystycznym była tylko przygotowana przez Schillera prapremiera *Achilleis* w Teatrze Bogusławskiego (13 XI 1925). U schyłku międzywojennej epoki Schiller w głośnym artykule *Teatr ogromny* (1937) tak oto charakteryzował stosunek teatru do Wyspiańskiego:

Jest wiele nieszczerości i wiele wymuszonego pietyzmu w stosunku sceny polskiej do twórczości Wyspiańskiego. Fałszywy kult, fałszywa adoracja bez krzyku zrozumienia, a w gruncie rzeczy doskonała obojętność¹⁸.

Schiller winą za ten stan rzeczy obarczał przede wszystkim aktorów, w dalszej kolejności reżyserów, nazbyt zawierających tzw. „krakowskiej szkole” wystawiania Wyspiańskiego, którą uważano za najbliższą intencjom samego poety. Charakterystyczne, że Schiller w miarę czasowego oddalania się od głośnych prapremier z początku wieku coraz krytyczniej odnosił się do krakowskich inscenizacji. Uważał, że tzw. styl krakowski zrodził się „z przypadku, smutnych, dorywczych kompromisów, mnóstwo w nim luk, niedociągnięć, a nawet nonsensów, wobec których poeta prawdopodobnie był bezradny”¹⁹. Można przypuszczać, że powoli rosnący w Schillerze bunt przeciw tej tradycji kształtował nowy stosunek do Wyspiańskiego. Wybuch wojny uniemożliwił jednak realizację dalszych przedstawień.

¹⁸ Ibidem, s. 322.

¹⁹ Ibidem.